

*kutatás*



Strawberry Hill, Horace Walpole kastélya  
Vízfestmény, 18. század második fele

## RADNÓTI SÁNDOR

### A KERT ÉS A TÁJ

#### I. FEJEZET

#### A KÉT FOGALOM ELLENTMONDÁSA

a kert esetében  
a természethez  
való viszonyunk  
cselekvő, a táj  
esetében szemlélő

**T**A kert és a táj fogalma ellentmond egymásnak. A kertet létrehozuk a természet anyagából, a kert az emberi teremtőképeség műve. A tájat találjuk, a táj alapjelentésében adott. A kert fölött hatalmunk van, a tájnak hatalma van fölöttünk. A kertet elkülönítjük a természet többi részétől, s mint ilyen, *totum*, a táj a végtelen természet egy része, *pars pro toto*. A kert esetében a természethez való viszonyunk cselekvő, a táj esetében szemlélő.

a magas falakkal,  
sövényekkel vagy  
oszlopcsarnokokkal,  
házfalakkal  
körbefogott kert  
kizárja a külső  
természetet, a tájat,  
amely rajta túl  
kezdődik

**T**A kert az elkerítéssel kezdődik, a domesztikált természet elkülönítésével a vad természettől. Számos nyelvben, minden valószínűség szerint a magyarban is, maga a szó is összefügg ezzel, s a paradicsom szó etimológiája is a körülkerítéshez, körülfalazáshoz, illetve föld- vagy kőfallal körülvett kerthez vezet.<sup>1</sup> A magas falakkal, sövényekkel vagy oszlopcsarnokokkal, házfalakkal körbefogott kert kizárja a külső természetet, a tájat, amely rajta túl kezdődik. „Miótán kialakult az a szokás, hogy a négyszögletes kerteket fallal kerítsék körül, ezáltal megfosztották őket a szabad természettől és kilátástól...”<sup>2</sup>

**T**Amikor a reneszánszban antik római mintára<sup>3</sup> megjelent a villaépítészetben a védelmi, kényelmi, hasznossági szempontok mellett a táj szempontja is, és jelentőséget nyert az épület beilleszkedése a táji környezetbe, akkor ezt nem hozták összefüggésbe a villák kertjeivel. Alberti a *De re aedificatoria* V. könyvében számos praktikus tanács mellett (a vidéki birtok legyen könnyen megközelíthető távolságban a várostól, helyét úgy válasszák ki, hogy sem reggel, bemenet a városba, sem alkonyatkor a visszaúton ne süssön a szemünkbe a nap stb.) nagy figyelmet szentelt a villa díszeként felfogott s az ablakok keretében élvezhető tájnak. „A fejedelmek tanácskozási és étkezőhelye a legméltóbb helyen legyen. A méltóságot a magaslati helynek, valamint a tengerre, a hegyekre és a szélesen elterülő vidékre nyíló kilátásnak kell biztosítania.”<sup>4</sup> A díszítéshez egyebek között tájat ábrázoló festményeket is javasolt. De arra nem gondolt, hogy a hely – a táj szemléletéből következő – méltóságának harmonizálnia kellene a kertekkel, amelyeket biztonsági okokból továbbra is indokoltnak vélt falakkal körbevenni (IX. 4.).

¶ Az itáliai reneszánsz villák a városi közélettel szembeállított vidéki magánélet antik római hagyományát akarták reprodukálni. Ennek a magatartásmintának, az életforma pihenési, szórakozási, meditációs vonatkozásainak két merőben különböző lehetőségét kínálta a kontemplatív kitekintés a tájra, valamint az aktív kerti séta, társasélet, színjáték, ünnep.

¶ A hatalmas területet átfogó franciakert a maga szabályos növényi architektúráival, geometrizált elrendezésével, a szintkülönbségek kerülésével első körben nyilvánvalóan a szuverén, illetve az arisztokrácia életformájának abszolutista reprezentációja volt. Az egész természet is az uralkodó (a rend, az ész) alattvalója lett. Ismétlődéseivel, optikai csalódásaival, illuzionizmusával, mesterséges vízfelületeinek tükröződéseivel a végtelen érzetét keltette. A kastély körül – amelynek más szempontból szabadtéri kiterjesztésének volt tekinthető, az építészet folytatásának más eszközökkel – a kert mintegy maga vált a „szélesen elterülő vidékké”. Ezzel jelent meg a táj és a kert valamilyen dialektikus kapcsolata.

*a kert mintegy maga vált a „szélesen elterülő vidékké”. Ezzel jelent meg a táj és a kert valamilyen dialektikus kapcsolata*

¶ Mi volt ennek a kapcsolatnak a tartalma? A politikai reprezentációval összefüggésben fölsejlik az utópisztikus vonatkozás, a természet káoszának felszámolása, hogy a racionális emberi elme a földfelszín minél nagyobb részét, a tájat szabályos és rendezett kertté változtassa. Föl lehetett fogni ezt a perspektívát egy múltbeli állapot, az aranykor helyreállításának is. Egy korabeli teológiai spekuláció az özönvíz előtti „első Földet” úgy jellemezte, mint amelyet az isteni geometria és architektúra „simává, szabályossá és egyformává” alkotott, „hegyek és tenger nélkül”.<sup>5</sup>

*hogy a racionális emberi elme a földfelszín minél nagyobb részét, a tájat szabályos és rendezett kertté változtassa*

¶ A táj és a kert egymásra vonatkoztatott voltaképpeni története azonban nem a táj kertté változtatásával, hanem ennek megfordításával, a kert tájjá változtatásának programjával kezdődik. Ennek feltétele a kert mesterségességének kritikája, és a természetes természet, a változatlan állapotban hagyott természet fölértékelődése.

¶ „Még a durva sziklák, mohos barlangok, a szabálytalan természetes grották s a megtört vízeselek is, magának a vadonnak minden szörnyűsége szépségével egyetemben, mivel inkább képviselik a természetet, egyre vonzóbbak számomra, s oly nagyszerűségben jelennek meg, mely felülmúlja a hercegi kertek hamis szemfényvesztését (formal mockery)” – írta Shaftesbury.<sup>6</sup>

¶ „Még a legelőkelőbb kert vagy palota szépségei is szűk térbe vannak zárva; a képzelőerő egy pillanat alatt bejárja őket, és máris valami újdonságban akar kielégülni; a természet széles mezőin azonban a látás szabadon kószálhat föl és alá, és végtelenül sokfajta, meghatározott korlát vagy számosság nélküli kép táplálja az éhségét” – állítja Addison.<sup>7</sup>

¶ A geometrikus, formális kert kritikáját Horace Walpole adta, már történeti visszatekintés formájában. „Fényűző és önző pusztaságoknak” nevezte ezeket a kerteket, amelyekben „minden változtatással újabb lépésnyit távolodtak a természet-től”. „Az ültetésnél inkább körzöt és szögmérőt alkalmaztak, mint kertészt.”<sup>8</sup>

az angol  
– és a világszerte  
Angliából  
szétterjedő –  
tájkerti mozgalom

a nyitott kert  
a tájat kizáró  
falak eltüntetését  
jelentette

megszűnt  
a látvány keretező  
lezárása,  
a kert immár a táj,  
a messzeség  
előterévé vált

¶ A 18. század 70-es éveiben már be lehetett látni az angol – és a világszerte Angliából szétterjedő – tájkerti mozgalom három fő jellegzetességét, a kert geometrikus szabályszerűségének kerülését, zártságának megszüntetését és a táj adottságának – „capability”-jének vagy emelkedettebben, Vergiliussal szólva (via Shaftesbury és Alexander Pope) a hely géniuszának – figyelembevételét. A nyitott kert a tájat kizáró falak eltüntetését jelentette. Klasszikus kerttörténetében Marie Luise Gothein ezt így magyarázta: „Egykor a fal kölcsönzött igazolást és jogosultságot az architektonikus kertnek, lezárta és egyben kizárta a környező tájból. A kert magáért való világgént érezhette magát és ekként fejlődhetett. Ezt a gondolatot még a nagy francia stílus is megőrizte, amennyiben a kilátást mint a fasorok végpontjának látképét kedvelte. Most azonban megszűnt a látvány keretező lezárása, a kert immár a táj, a messzeség előterévé vált.”<sup>9</sup>

¶ Ennek fő technikája a sülyesztett kerítés vagy fal, illetve az úgynevezett aha-árok volt, amelyet éppen ezért Walpole angol találmánynak vélt, s így is terjedt el Európa-szerte. Amikor de Ligne herceg körbejárta Európa nevezetes kertjeit, a magyarországi Esterházy-park nagy előnyének nevezte, hogy a kilátás a palotából nem a kertépítők valamely mesterséges vízfelületére, hanem a világ egyik legszebb természetes tavára, a Fertő tóra nyílik, de azt bírálta, hogy minden körül van kerítve. „Itt – írta – az angolok aha-árkait kellene alkalmazni, mert a magyarok éppúgy szeretik a szabadságot, mint ők...”<sup>10</sup>

## A TÁJKERT

az ember  
megformálható  
anyagként kezeli  
a természetet,  
s ennek lehetőségei  
végtelenek,  
de nyilvánvalóan  
mindig megvannak  
a határai

¶ A kert fogalmi szembeállítás a tájjal annak az ellentétnek a modellje, amely az embernek a természethez való aktív és passzív viszonyából adódik. Az aktív viszony azt jelenti, hogy az ember megformálható anyagként kezeli a természetet, s ennek lehetőségei végtelenek, de nyilvánvalóan mindig megvannak a határai. Ezek a – sok tekintetben mozdítható, de végső soron mindig elbonthatatlan – határokon túl jelenik meg az uralhatatlan természet, amelyet nem tudunk céljainknak, szándékainknak alárendelni, s ezt hol végtelen szabadságnak, hol végtelen rabságnak érezzük. Ennek az uralhatatlanságnak az egyik, történelmi keletkezésében és változó történelmi formáiban is kulturálisan meghatározott képe és metaforája a táj. A kert megművelt természet, s mint ilyen, a szó

Hopetoun House, West Lothian. 1699–1701. Aha árok a parkban







etimologikus értelmében is a kultúra része, a táj fogalmában viszont a természetnek az a megjelenési formája kerül kulturális feldolgozásra, ami nem művelhető meg, nem rendelhető alá emberi céloknak. Kultúra és természet ebben az értelemben kerül ellentétbe a kert és a táj fogalmában.

¶ Ezzel az ideáltipikus ellentéttel szemben a tájkertészet, amely a fentiek értelmében oxymoron, kérdések sorát veti fel (maga a tájkertészet szó csak a 18. század végén váltotta fel az improvement – tökéletesítés – kifejezést). Ha csak találokra az előbbi de Ligne-olvasmányhoz térek vissza, akkor azt látom, hogy másik javaslata a táj adottságából kiindulva valamiféle tematikus parkká akarja varázsolni Esterházy hercegnek, „Magyarország Neptunjának” kertjét – világítótornyokkal, kalózhistóriákkal, halászkunyhókkal, hajótörések felirataival, képzeletbeli tengeri szörnyekkel, a tengeristen templomával, kőlépcsőkkel és korlátokkal, gondolákkal és hajókkal.<sup>11</sup> A kertnek nemcsak a természet az anyaga, hanem építészeti mű is, a kertben álló kastély, udvarház mellett sajátos kerthi épületekkel. Antik és gótikus templomokkal, diadalívekkel, középkori várakkal, palladianeszk hidakkal, mesterséges grottákkal, monopteroszokkal (kilátó céljára épített, oszlopokkal körülvett, zárt belső tér nélküli rotundákkal, kör alakú építményekkel), kioszkokkal, eremitázssokkal (remeteségekkel vagy Csokonaival szólva „erémi szállásokkal”), mű- és kertbe beillesztett (néha külföldről importált) valódi romokkal stb., amelyeknek mitológiai, történeti, politikai utalásrendszerük van. Ugyanakkor a kert a Cortile del Belvedere hagyománya szerint szabadtéri múzeum is, szobrokkal, szökőkutakkal, vázákkal, urnákkal, obeliszkekkel, hermákkal, szfinxekkel, olykor még szarkofágokkal is. Hunt a tájkertészettel foglalkozó első szisztematikus szakmunka nyomán az emblematikus kerttel az expresszív kertet állítja szembe, ahol az előbbi allegorikus vagy szimbolikus olvasást s háttérében tudást igényel, az utóbbi pedig gazdag és szenvedélyes érzéseket kíván kiváltani.<sup>12</sup>

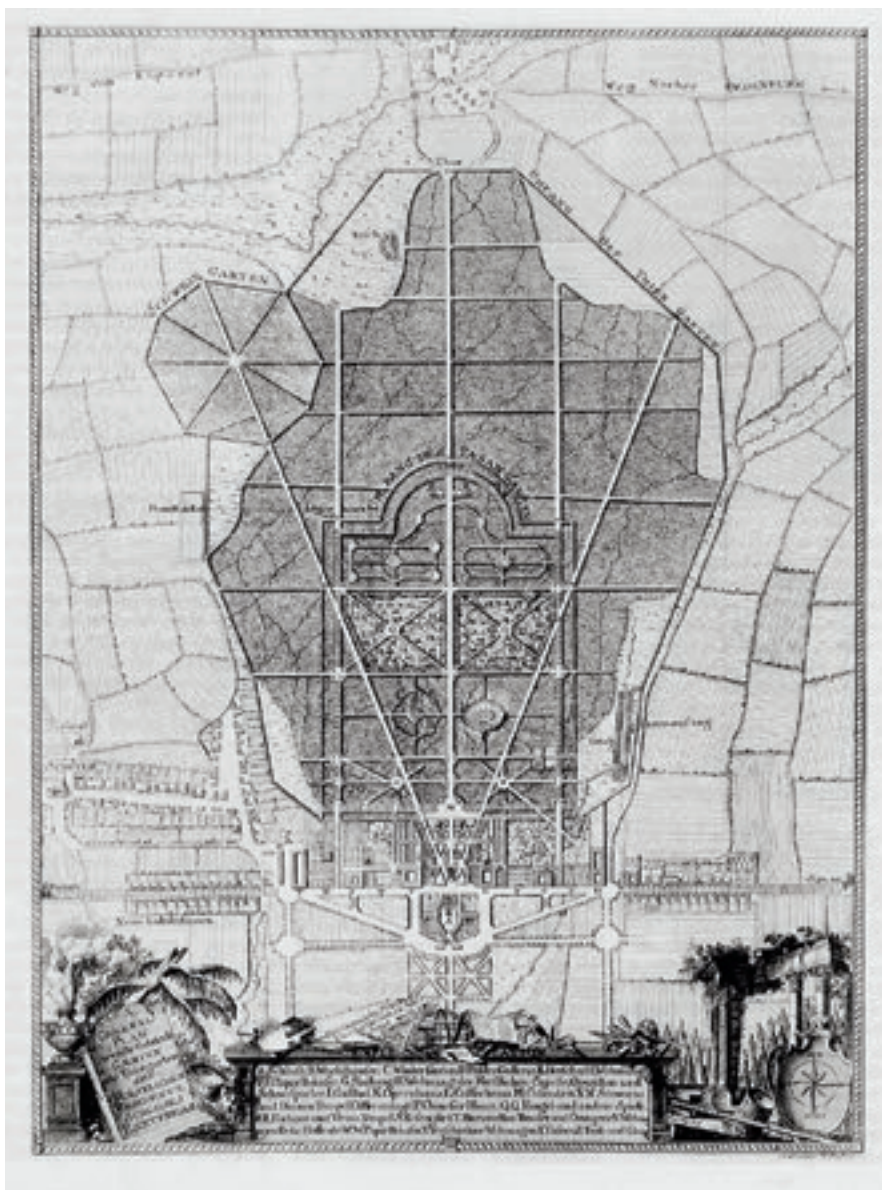
¶ Az itáliai kertek ikonográfiai programjai sokáig kísérték a kert történetét. Versailles az Apollo-mítosz jegyében született, 1733 és 1749 között Stowe-ban (Buckinghamshire) az antik és a (romos) modern erényeket, a klasszikus és a nemzeti múltat szembesítették egymással, s ez ihlette később Ermenonville híres parkját, s hasonlót építtetett a Wörlitzi-tó mellett az aufklérista III. Lipót, anhalt-des-saui uralkodó herceg, Winckelmann tisztelője. A jelképes építmények stílusa is olvasnivaló volt (antik, „druida”, erődítményszerű kora középkori, gótikus, reneszánsz palladiánus, rokokó, rusztikus – az úgynevezett *cottage ornée* [nevezzük díszkunyhónak?] –, egyiptomi, mór, török, indiai, kínai, japán), s ez az ikonográfia szempontja mellett valami másra is fölhívja a figyelmet. Arra, hogy a tájkertek díszítő jellegű és szimbolikus staffázsépítményeiben, a különböző

a táj adottságából kiindulva valamiféle tematikus parkká akarja varázsolni Esterházy hercegnek, „Magyarország Neptunjának” kertjét – világítótornyokkal, kalózhistóriákkal, halászkunyhókkal, hajótörések felirataival, képzeletbeli tengeri szörnyekkel, a tengeristen templomával, kőlépcsőkkel és korlátokkal, gondolákkal és hajókkal

az emblematikus kerttel az expresszív kertet állítja szembe, ahol az előbbi allegorikus vagy szimbolikus olvasást s háttérében tudást igényel, az utóbbi pedig gazdag és szenvedélyes érzéseket kíván kiváltani

a jelképes építmények stílusa is olvasnivaló volt





Nicolaus Jacoby: Az eszterházi együttes terve  
1764-65, rézkarc



Jacques Rigaud (1681 körül–1754): Stowe, a rotunda látképe  
Lavírozott tollrajz





*A kerttervező művészetének egyik legfontosabb része,  
hogy a sétautakkal, pihenőkkel mintegy megtervezi vagy  
legalábbis javasolja a park recepciójának kinetikáját.*

stiláris újjáélesztésekkel (például a neopalladianizmussal, esetleg az úgynevezett *Gothic* vagy *Greek Revival*el) kísérletezték ki – miniatűrízált formában – a 19. századi historikus eklektika monumentális stíluspluralizmusát.<sup>13</sup> A természet olykor csak parergonná, az összmű mellékes részévé válik, ami megfelel egy Gothein által idézett, más forrásból nem azonosított klasszikus mondásnak: „le cose che si murano sono superiori a que si piantano” (az épített dolgok magasabb rendűek az ültetettekénél).<sup>14</sup>

a kertművészetnek  
ugyancsak fontos  
partnere a színház,  
amely szintén  
hajlamos rá, hogy  
a természetet  
pusztán díszletnek  
tekintse

¶ Az építészet (és az általa közvetített irodalom) mellett a kertművészetnek ugyancsak fontos partnere a színház, amely szintén hajlamos rá, hogy a természetet pusztán díszletnek tekintse. Valóban, ahogy Albertitől tudjuk, aki ezt Vitruviustól vette át, a tragikus és a komikus melletti harmadik, szatirikusnak nevezett drámai műfajnak („amely a vidék gyönyörűségeit és a pásztori szerelmet éneklimeg”) a díszlete mindig az erdős táj volt.<sup>15</sup> De nemcsak kerti színpadokra és színielőadásokra kell gondolni, hanem azoknak a teátrális effektusoknak az összességére, amelyek illuzionisztikus hatása mintegy a kerti andalgót is színre lépővé, illetve egy színpadi esemény nézőjévé változtatta.<sup>16</sup> Az építészet, az irodalom és a színház mellett egy harmadik vonatkozás a tájkertészetet a tájfestéssel fűzi össze, de annak kedvéért majd új szakaszt kell nyitni.

az 1750-es, 60-as  
és 70-es években  
keletkezett  
tájparkok  
radikálisan  
lemondtak  
a szabályszerűség  
minden formájáról

hatalmas, füves  
réteket alkottak  
szétszórt  
facsoportokkal

¶ Mindenesetre a jelentések és értelmezések felhalmozódásának következményeként a tájkertészetben ízlés- és stílusfordulat következett be, s egy purista, ha lehet itt ezt a szót használni, naturalista irány jelentkezett, amely erőteljesen redukálta az allúziókat, a jelentéseket, az olvasnivalókat, a tereptárgyakat, kiürítette az ikonográfiát, mellőzte az allegóriát, az individuális és érzelemdús recepciónak pedig nagyobb teret és szabadságot adott. Valóban visszatért a természethez, abban az értelemben, hogy a táj megjelenítése állt törekvéseinek középpontjában. Az 1750-es, 60-as és 70-es években keletkezett tájparkok radikálisan lemondtak a szabályszerűség minden formájáról; igaz, az antigeometrikus szabálytalanság óvatosabb, kevertebb előzményei akkor már több évtizedes múltra tekintettek vissza. Nem ültettek fasorokat, virágültetvényeket, nem építettek medencét és csatornát, ehelyett hatalmas, füves réteket alkottak szétszórt facsoportokkal. „Lerombolták a házhoz közeli kerítésfalakat, és a park legegője, valamint a ház körüli gyepterület határát teljes egészében sülyesztett kerítésel vagy aha-árokkel jelölték.”<sup>17</sup>

¶ Itt természetesen Lancelot „Capability” Brown (1715–1783) nevét kell kimondani. Nem lévén specialista, nem foglalkozom azzal a kérdéssel, hogy Brown radikális újíító úttörő volt-e, ahogy ezt a legmarkánsabban Nikolaus Pevsner állította, vagy pedig, ahogyan erre a modern kutatás hajlik, egy volt – mindenesetre a leghíresebb és legdivatosabb – a sok tehetséges professzionátus kertész között, akik az amatőr gentleman-kerttervezőkkel és megrendelőkkel együtt a 18. század második felében kialakították az angolkert fogalmát és gyakorlalták.<sup>18</sup> Mindenesetre Capability Brown vagy a Capability Men legérdekesebb újítása az volt, hogy

¶ „különös hangsúlyt fektettek [az évszázadok óta létező és mindeddig a kerttől független] park élvezetének bizonyos módjaira. A megközelíthetőségre fordított figyelem, a lovaglás és a kocsizás elterjedése arra utal, hogy a tájat immár nem egyszerűen statikus látványok gyűjteményének tekintették, hanem olyasvalaminek, amit a maga teljességében a mozgás révén, különösen lóháton vagy hintóban kell megtapasztalni.”<sup>19</sup>

¶ Ez egybevág Burke egyik példájával a szépről, amelyet a legtalálóbak között tartott számon: „Bizonyára sokan megfigyelték már, miféle érzést vált ki, ha sebesen haladunk egy könnyű kocsiban, sima pázsiton, fokozatos emelkedőkön és lankákon át.”<sup>20</sup> Tegyük ehhez hozzá a tájkertek, tájparkok gyakori hajózási, csónakázási lehetőségeit és mindenekelőtt a sétát. Egyes vélemények szerint a séta művészete a 18. század felfedezése.<sup>21</sup> Mindenesetre Shaftesbury *Moralistákjából*, Rousseau *Magányos sétálójából*, Schiller *Der Spaziergang* című híres költeményéből, Goethe *Vonzások és választásokjából*, Jane Austen regényeiből fogalmat alkothatunk a kertben vagy a tájban való séta érzelmi, intellektuális és nem utolsósorban a tájat mozgásban recipiáló jelentőségéről. A kerttervező művészetének egyik legfontosabb része, hogy a sétautakkal, pihenőkkel mintegy megtervezi vagy legalábbis javasolja a park recepciójának kinetikáját.

egyek vélemények szerint a séta művészete a 18. század felfedezése

## A TÁJKERT ÉS A TÁJFESTMÉNY

¶ A táj kinetikus recepcióját egyik fenti idézetünk a „statikus látványok gyűjteményével” (19. l.) állította szembe, s itt először az olasz reneszánsz villák – a fiesolei Medici-villától a vicenzai Villa Rotondáig és tovább – panorámájára, az ablakok keretében megjelenő képre kell gondolnunk mint jól ismert és gyakran utánzott hagyományra. Ezek újdonsága az volt, hogy „a körültekintően elhelyezett vidéki villákkal a lakóhely maga lett szépkiadó”.<sup>22</sup> A táj – mondta az itáliai villákról Walter Benjamin, szinte René Magritte szellemében – az ablakok



**Bowood House, Wiltshire.** Capability Brown parkterve  
1760-as évek, aquatinta









Edward Dayes (1763–1804): *Tintern Abbey látképe a Wye-folyóval*  
1794, akvarell

keretében függ, s Isten mesterkeze szignálta.<sup>23</sup> Ehhez társultak a földi mesterkezek, a villák (s nemegyszer a városi paloták) alkalmazott művészete, a tájat ábrázoló, gyakran illuzionisztikus, sőt a szem becsapását ambicionáló freskók és képek, amelyek a tájképfestészet egyik kezdetét jelentették (saját zsánerükben pedig elvezettek a 19. századi panorámáig).

¶ A valóságos táj és a tájkép párosításának alapja a keretezés, a keretben látott világ, amely fokozatilag mindenképpen statikusabb a mozgásban lévő tájreceptciónál, még akkor is, ha más szinten ennek is megvan a maga dinamikája (a képek közel- s távolnézete, „séta” a képben). A tájkertmozgalmat a 18. században végigkísérte az elsősorban a 17. századi itáliai tájfestészettel való analógia keresése. Az új tudás a festészetről, különös tekintettel az előző század nagy tájképfestőire, ahhoz a beállítottsághoz vezetett, hogy a tájra mint festménysorozatra tekintettek.<sup>24</sup> Alexander Pope híres mondása volt 1734-ben barátjának, Joseph Spence-nek, hogy „minden kertészet tájfestészet”,<sup>25</sup> s ezt vitte át a gyakorlatba William Kent (1685–1748), a Brown előtti korszak meghatározó kertépítője. John Dixon Hunt, az angolkert nagy tudósa ezt írja:

az új tudás a festészetről, különös tekintettel az előző század nagy tájképfestőire, ahhoz a beállítottsághoz vezetett, hogy a tájra mint festménysorozatra tekintettek

¶ „Amit a táj élvezetével szemben a táj tervezésébe átvittek a műértésből, az a következő: először is a színekre, fényekre, árnyékokra irányuló figyelem és a perspektíva sajátos angol változata, amelyet Philip Miller kertészeti szótárának 1739-es kiadásában a környező táj felnyitásának nevezett. Másodszor a festői értékek fűszere, annak ismerete, hogy a különböző festők miképpen kezelték a különböző topográfiákat és végső soron annak elismerése, hogy a Természet az igazi és egyedüli festő...”<sup>26</sup>

¶ Claude Lorrain, Salvator Rosa, Nicolas Poussin, Gaspard Dughet (más néven Gaspard Poussin), illetve 18. századi francia és angol követőik festményeit ajánlották és használták mintaként.<sup>27</sup> Ennek egyik oka a klasszikus, árkádiái táj vagy a római villák átültetésének szándéka a „zöld és nyájas Angliába”, irodalmi kontextusával, Theokritosszal, Vergiliusszal, az egész pásztori hagyománnyal vagy a római történelemmel együtt,<sup>28</sup> illetve az újonnan felfedezett fenséges táj megjelenítésének szándéka. A században rendkívül elterjedt tanköltemények ennek alapján formálják meg a szép Claude- és a fenséges (vagy pittoreszk)

*A pittoreszk tehát a szép és a fenséges szélsőségei közötti széles területet akarja lefedni, ahol Price célja az, hogy a szépség ember által megteremthető területét a klasszikusra szűkítse és annak tartsa fenn.*



William Payne (1760–1830): Brockweir  
1792, akvarell.





nagyon közel érzi  
egy valóságos, bár  
persze idealizált  
tájhoz a tájképet,  
amely ennek  
alapján újra  
visszaváltoztatható  
valóságos tájjá

Salvator-paradigmát. Az intézménnyé váló Grand Tourok két alapvető tájélménye az átkelés az Alpokon és a Rómát körülvevő Campagna volt, az előbbit Rosával, az utóbbit Claude-dal lehetett azonosítani (a két Poussin viszont „a nemes, heroikus tájért” volt felelős).<sup>29</sup> A másik ok a tájképek mimetikus felfogása, amely – egészen a trompe l’oeil-hatásig menően – nagyon közel érzi egy valóságos, bár persze idealizált tájhoz a tájképet, amely ennek alapján újra visszaváltoztatható valóságos tájjá. Ennek elméleti problémájára még visszatérek.

¶ A Brown-féle tájkertészeti mozgalom az 1750-el kezdődő három évtizedben a művelt utalásoknak ezt a rendszerét is igyekezett lebontani. A Brown-évtizedek után pedig a herefordshire-i uraságok – Richard Payne Knight és Uvedale Price – éles Brown-kritikáját alapozta meg (bár csekély gyakorlati következménnyel) a picturesque-re való hivatkozás. De a tájkertészeti purizmus uralmának idején sem szűnt meg egy csapásra az utalások rendszere: jelen volt a korábban épített és továbbra is ható és fejlődő tájparkokban, azokban a kertekben, amelyeket más ízlésű tervezők és birtokosok alkottak vagy rendeltek meg és a kiterjedt kertészeti irodalomban is. S jelen volt paradox módon magának Brownnak a recepciójában is, akit sokan nagy festőként magasztaltak, s közhelyszerűen Claude-hoz, Salvator Rosához, Poussinhez, „Risdale”-hez hasonlítottak.<sup>30</sup>

¶ A picturesque kezdetben – és lényegében még William Gilpinnél is, aki nagy energiával elevenítette fel 1768-ban, és akit a picturesque fordulat kezdeményezőjének tekintenek – az olasz eredetinek megfelelően nem jelentett egyebet, mint a festő ecsetjére méltó tárgyat. Elsősorban Price volt az, aki a széppel és a fenégséggel egyenrangú harmadik kategóriává alakította, megőrizve eredetét, de mégis kibontva nemcsak a festészet, hanem még a vizualitás szorításából is (Haydn és Scarlatti például szerinte picturesque zenét szerzett).<sup>31</sup> Knight ezzel szemben a picturesque fogalmával a szép egy vizuális modusát, a látás tevékenységét akarta izolálni (némileg Konrad Fiedler bő fél évszázaddal későbbi törekvéseit előlegezve).

¶ Mind Price-nak, mind Knightnak (aki Price-nak ajánlotta 1795-ös *The Landscape* című tankölteményét) – noha ellentétes teoretikus előfeltevésekkel<sup>32</sup> – a kiindulópontja és fő célja a tájkertészet és a táj elemzése volt. Az ízléskritika, Lancelot Brown bírálata volt a közös alap. Monotónia és kopárság, mechanikus banalitás, doktrinerség, ízetlenség, szellemtelenség, a régi formalizmus helyett új, amelynek kulcsfogalma a kanyargósság, „búcsú mindattól, amit a festő csodál, mindentől, ami bonyolult, a forma, a szín, a fény és az árnyék gyönyörű variációitól. El kell tűnnie minden homályos zugnak, a fantasztikus fagyökerek merész kivetülésének, a juhok tekeredő ösvényeinek. A hamis ízlés néhány óra alatt elhamarkodottan lerombolja, amit egyedül az idő és ezer szerencsés véletlen

megőrizve eredetét,  
de mégis kibontva  
nemcsak  
a festészet, hanem  
még a vizualitás  
szorításából is  
(Haydn és Scarlatti  
például szerinte  
picturesque zenét  
szerzett)



A hamis ízlés néhány óra alatt elhamarkodottan lerombolja,  
amit egyedül az idő és ezer szerencsés véletlen érlelhet ki,  
kiváltva egy Ruysdael vagy egy Gainsborough bámulatát.

érlelhet ki, kiváltva egy Ruysdael vagy egy Gainsborough bámulatát, s olyasmivé apasztja, amit a Thames Street egy olajfestékboltosa bármikor összehoz egy islingtoni vagy Mile End-i udvar számára.”<sup>33</sup>

maga  
az egyszerűség esik  
kifogás alá

¶ Kevésbé mérgezett nyelvvel úgy is összefoglalhatnánk ezeket az ellenvetéseket, hogy maga az egyszerűség esik kifogás alá. Vagy – hogy összekapcsoljuk azzal a nagyon is hasonló érvelésű bírálattal, amellyel a klasszicizmust támadták – a nemes egyszerűség, csendes nagyság.<sup>34</sup> Edmund Burke a szépet többek között a simasággal jellemezte: „Ez annyira lényegi minősége a szépségnek, hogy e pillanatban nem is tudok emlékezetembe idézni semmi szépet, ami ne lett volna egyben sima is. A fák és a virágok esetében szépek a sima levelek; a kertek esetében a sima lankák; a tájak esetében a sima folyamok...”<sup>35</sup>

¶ Ez a simaság, a talaj elsimítása és kiegyenlítése lesz most a fő vád, méghozzá tudatos összefüggésben a szép fogalmával. Price itt valami olyasmit érint, ami a klasszicizmus atyamestere, Johann Joachim Winckelmann előtt sem volt ismeretlen, ha nem is a klasszikus szépség publikus apológiáiban tett említést róla, hanem bizalmas levélben: „A régiek műveiket tökéletesen szépen akarták elkészíteni, s ezért nem nagyon variálhatták. Mert a szépség: extrém és az extrémekben már nincs változatosság.”<sup>36</sup> Am éppen ez a változatosság válik Price számára sarkalatos kérdéssé. Mint ahogy a másik extrém, a fenséges is kritika tárgya lesz, amennyiben gyakori jellemzője az egyformaság. A klasszikus diskurzusban a szépség egyneműsít, s már a fenséges burke-i felszabadítását is az ez elleni lázadásra használták, de ugyanakkor kiviláglik, hogy a fenséges is egyneműsít a nagyság-kicsinység fogalmával. Ehhez Price még egy igen fontos megjegyzést tett: „egyezményes erőinket meghaladja, hogy fenségest alkossunk...”<sup>37</sup> A természet tökéletesítésének folyamatában a fenséges hatását valamennyire erősíthetjük vagy gyöngíthetjük, de nem teremthetjük meg.

a természet  
tökéletesítésének  
folyamatában  
a fenséges hatását  
valamennyire  
erősíthetjük vagy  
gyöngíthetjük  
, de nem  
teremthetjük meg

¶ A pittoreszk tehát a szép és a fenséges szélsőségei közötti széles területet akarja lefedni, ahol Price célja az, hogy a szépség ember által megteremthető területét a klasszikusra szűkítse és annak tartsa fenn. A klasszika fő műfajában, a szobrászatban nincs is pittoreszk. Megjelenik egy újabb szempont, amelyet egy előző idézetünk már előre vetített, az idő. Az idő a természethez tartozik, a klasszikus épület vagy szobor a maga idealitásban időtlen. A szép ennek megfelelően friss és fiatal (itt nyilván Winckelmann *Belvederei Apollo*-leírásának

az idő  
a természethez  
tartozik,  
a klasszikus épület  
vagy szobor a maga  
idealitásban  
időtlen



Thomas Hearne (1744–1817)–Benjamin Pouncy (1750–1799):  
Illusztrációk Richard Payne Knight (1751–1824): *The Landscape, a didactic poem,*  
in three books. Addressed to Uvedale Price Esq. című művéhez. 1794, rézkarc



Thomas Hearne (1744–1817)–Benjamin Pouncy (1750–1799):  
Illusztrációk Richard Payne Knight (1751–1824): *The Landscape, a didactic poem,*  
in three books. Addressed to Uvedale Price Esq. című művéhez. 1794, rézkarc

a pittoreszk fő területe a természet, a táj, s a szépséggel szembeállított jellemzője az egyenetlenség, a változatosság, a bonyolultság, szabálytalanság, a hirtelen változás, a törés

örök tavaszára kell emlékeznünk), a pittoreszk viszont magába foglalja a kort, az időmúlást és ezzel a hanyatlást is. Ebből következik, hogy az ép görög templom – a valóságban vagy festményen – szép, romjaiban pittoreszk. A gótikus templom „ragyogó zűrzavara és szabálytalansága”<sup>38</sup> megint csak pittoreszk. A Gothic Revival már jóval korábban hasonló érvekkel szerelkezett fel. „A görög stílus egyedül a fenséges középületek számára megfelelő. Oszlopai és szép díszítményei nevetségesek, ha belezúfolják egy dolgozószobába vagy cukrászdába. Változatossága csekély, és nem kedvez az elbűvölő szabálytalanságnak.”<sup>39</sup> Amikor a fiatal Goethe fölfedezte magának a gótikát, az organikus természet hozta összefüggésbe. A pittoreszk fő területe a természet, a táj, s a szépséggel szembeállított jellemzője az egyenetlenség, a változatosság, a bonyolultság, szabálytalanság, a hirtelen változás, a törés. Ezek mind magának a tájnak a tulajdonságai, és az a híres összehasonlító rajz, amely Knight tankölteményében jelent meg egy parkról a browni beavatkozás előtt és után, arra enged következtetni, hogy a herefordshire-i uraságok „improvement”-jének ideális célja az eredeti természeti állapot képzete volt, amelyet nagy erudícióval, connoisseurship-pel ismertek fel a tájképekben, s ajánlották ugyanezt a kertészeknek.

(Folytatása lapunk következő számában.)

### Jegyzetek

- [1] Vö. Claus Westermann: *Genesis*. Neukirchner Verlag, Neukirchen-Vluyn 1976, 287.
- [2] Horace Walpole: *An Essay on Modern Gardening* [1771] Kirkgate Press, Canton, Pennsylvania 1904. [Az 1785-ös kiadás facsimile kiadása.] 19. Magyarul Walpole: „Az újabb kertművészetről”. In: Marosi Ernő (vál.): *Emlék márványból vagy homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből* (fordította Marosi Ernő) Corvina, 1976. 239.
- [3] Mindenekelőtt Plinius Minor két híres levele nyomán, amelyben leírja laurentumi, valamint etruriai birtokát. *Levelek* II. 17. és V. 6.
- [4] Leon Battista Alberti: *De re aedificatoria*, V. 2. [1485] Az újdonság Pliniusához képest a magaslati hely hangsúlyozása.
- [5] Thomas Burnet: *The Sacred Theory of the Earth*. John Hooke, London 1719 [1681]. I. 5. 72.
- [6] Anthony Ashley Cooper–Earl of Shaftesbury: „A moralisták. Filozófiai rapszódia”. In: Márkus György (vál.): *Brit moralisták a XVIII. században* (fordította Fehér Ferenc) Gondolat, 1977. [1732] 215.
- [7] *The Spectator*, 414. sz. (1712. jún. 25.) „A képzelőerő gyönyörei”, IV. (fordította Gárdos Bálint) *Jelenkor*, 2007. 50. évf. 11. sz. [jelenkor.net/archivum/cikk/1352/a-kepzelero-gonyorei](http://jelenkor.net/archivum/cikk/1352/a-kepzelero-gonyorei). E teoretikus megfontolásokat megelőzve már

- a 17. század végén megjelenik Timothy Nourse (1636–1699) *Campania Foelix* [1700] című munkájában, hogy a vidéki birtoknak a nyílt vidéken, a tájban s nem kerítések közé zárva kell állnia. Idézi John Dixon Hunt: „Introduction”. In: John Dixon Hunt & Peter Willis (eds.): *The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620–1820*. MIT Press, Cambridge, Mass.; London 1988<sup>2</sup> [1975].
- [8] Horace Walpole: *An Essay on Modern Gardening*. I. h. 21. Magyarul i. h. 240. (A fordításon kissé módosítottam.)
- [9] Marie Luise Gothein: *Geschichte der Gartenkunst*. II. Bd. *Von der Renaissance in Frankreich bis zur Gegenwart*. Diederichs, Jena 1914. 371.
- [10] Charles Joseph de Ligne: *Der Garten zu Beloeil nebst einer kritischen Uebersicht der meisten Gärten Europas* Wörlitz: Kettmann-Verlag, 1995. Reprint der Ausgabe Dresden: Walther, 1799. 120.
- [11] Vö. i. m. 118.
- [12] Vö. Thomas Whately: *Observations on Modern Gardening. An Eighteenth-Century Study of the English Landscape Garden*. [1770] Introduction and commentary by Michael Symes. The Boydell Press, Woodbridge 2016. 129. Vö. John Dixon Hunt: „Emblem and Expression in the Eighteenth-century Landscape Garden”. In: John Dixon Hunt: *Gardens and the Picturesque. Studies in the History of Landscape Architecture*. MIT Press, Cambridge, Mass., London 1992. 87.; John Dixon Hunt: „Introduction”. In: John Dixon Hunt–Peter Willis (eds.): *The Genius of the Place*. I. h. 38.
- [13] „A barokk stílus rendkívül gazdagon variálható formarendszere a kertekben bomlik fel először látványosan, helyet adva a legkülönbözőbb korokból, stílus- és ízlésvilágból származó építményeknek. Velük kezdődik a romantika és eklektika stiláris szabadsága...” Galavics Géza: *Magyarországi angolkertek*. Balassi, Budapest 1999. 30. A kert és a country-house (udvarház, kúria, kastély) gyakran ellentétes stiláris törekvéseire, amelyek maguk is értelmezhetők az eklektika kontextusában, többen felhívták a figyelmet. Vö. Rudolf Wittkower: „English Neo-Palladianism, the Landscape Garden, China and the Enlightenment” [1969]. In: Wittkower: *Palladio and English Palladianism*. Thames and Hudson, London 1974. 177–190.; Joan Bassin: „The English Landscape Garden in the Eighteenth Century: The Cultural Importance of an English Institution”, *Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies*, Vol. 11, No. 1 (Spring, 1979), 15–32. A kerti emlékművek a 19. századi emlékműkultusz előzményei. Vö. Adrian von Buttlar: *Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und Romantik*. DuMont, Köln 1989. 15. Lásd *Az angolkert. A klasszicizmus és a romantika kertművészete*. Balassi, 1999. 18. (Galavics imént idézett művével egy kötetben). Ez összefügg a temetők kultúrtörténetével is: a 19. század folyamán a templomkert-temetőket felváltották a tájkert-temetők. Fokozatosan beköltöztek a városokba is: tájkertté váltak a városi parkok és terek; Budapesten a Városliget és a Margitsziget.

- [14] Marie Luise Gothein: *Geschichte der Gartenkunst*. II. I. h. 192.
- [15] Leon Battista Alberti: *De re aedificatoria*, VIII. 7. Vö. Vitruvius: *De architectura libri decem*, V. vi. 9.
- [16] Vö. John Dixon Hunt: „Theaters, Gardens, and Garden Theaters”.  
In: Hunt: *Gardens and the Picturesque*. I. h. 49. kk.
- [17] David Brown–Tom Williamson: *Lancelot Brown and the Capability Men. Landscape Revolution in Eighteenth-century England*. Reaktion Books, London 2016. 73.
- [18] A tricentenárium miatt megújuló érdeklődés mindkét értelmezésre ad példát. A 2016. szeptemberi bath-i kongresszus inkább a Brown-reneszánsz folytatásának tűnik (vö. Oliver Cox: „Why Celebrate Capability Brown? Responses and Reactions to Lancelot ‘Capability’ Brown, 1930–2016”. In: a *Garden History* kongresszusi pótkötete, (lásd 34. l)), az új monográfia (lásd 17. l.) viszont revízióra vállalkozik.
- [19] David Brown–Tom Williamson: *Lancelot Brown and the Capability Men*. I. m. 97.
- [20] Edmund Burke: *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően* (Fogarasi György fordítása) Magvető, Budapest 2008. 187. IV., XXIII.
- [21] Vö. John Dixon Hunt: „Time of walking”, *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, 2016. 36:4, 297–304, dx.doi.org/10.1080/14601176.2016.1147873.
- [22] Malcolm Andrews: *Landscape and Western Art*. Oxford University Press, 1999. 56.
- [23] Walter Benjamin: „Armut hat immer das Nachsehen”. In: Benjamin: *Illuminationen*. textlog.de/benjamin-armut-nachsehen-kurze-schatten.html.
- [24] Vö. Walter John Hippie, Jr.: *The Beautiful, The Sublime & The Picturesque In Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*. The Southern Illinois University Press, Carbondale 1957. 223.
- [25] Joseph Spence: *Anecdotes, Observations and Characters of Books and Men*. Ed. by Ernest Rhys. Camelot Classics. Walter Scott, Felling 1890. 170.archive.org/stream/spencesanecdotes00spen/spencesanecdotes00spen\_djvu.txt.
- [26] John Dixon Hunt: *The Picturesque Garden in Europe*, i. h. 41.
- [27] Ennek hatalmas anyagát gyűjtötte össze Elisabeth Wheeler Manwaring: *Italian Landscape in Eighteenth Century England. A Study Chiefly of the Influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English Taste 1700–1800*. Frank Cass & Co. London 1965 (1925).
- [28] A klasszikus táj és épület honosításának híres példája Stourhead (Wiltshire), amelynek kertjében a „Pantheon” és a hidat gyakran hozták közvetlen összefüggésbe Claude Lorrain *Tengeri tájkép – Aeneásszal Déloszon* című festményével, amely a park tulajdonosának, készíttetőjének és társalkotójának, Henry Hoare-nak a birtokában volt. Vö. pl. Nigel R. Jones: *Architecture of England, Scotland and Wales I*. Westpont Ct.; Greenwood Press, London 2005, 268., Adrian von Buttlar: „Englische Garten”. In: Hans Sarkowitz (Hg.): *Die Geschichte der Gärten und Parks*. Insel, Frankfurt/M. u. Leipzig 1998. 178., David Watkin: *The English Vision. The Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design*. John



- Murray, London 1982. 28. Hunt kételyét fejezte ki ezzel a föltételezéssel szemben, vö. John Dixon Hunt: *The Picturesque Garden in Europe*. Thames & Hudson, London 2003. 52., korábban S. Lang már általában kritizálta ezt a nézetet, hogy Claude (és más tájképfestők) alapvetően hatottak volna a tájkertre vagy legalábbis annak kezdeteire (helyette ő az itáliai reneszánsz színpadképeknek tulajdonított meghatározó jelentőséget). Vö. S. Lang: „Genesis of the Landscape Garden”. In: Nikolaus Pevsner (Ed.): *The Picturesque Garden and its Influence Outside the British Isles*. Dumbarton Oaks, Washington DC 1974. 3–29. Az antik római történelmi asszociáció példája Richard Wilson Claude Lorraine-nel vetekvő 1770-es festménye, *Cicero arpinumi villájánál, két barátjával, Atticusszal és Quintusszal*,. Vö. David. H. Solkin: „The Battle of the Ciceros: Richard Wilson and the Politics of Landscape in the Age of John Wilkes”, *Art History*, Vol. 6. No. 4. 1983 Dec., 406–422.
- [29] Nikolaus Pevsner: *Visual Planning and the Picturesque*. Ed. by Matthew Aitchison. Getty Publications, Los Angeles 2010, 119.
- [30] Vö. Christopher Hussey: *The Picturesque. Studies in a Point of View*. Frank Cass & Co. London 1967<sup>2</sup> [1927]. 138.
- [31] Vö. Uvedale Price: *Essays on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful; and, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*. J. Mawman, London 1810 [1795], 46. [ia800303.us.archive.org/16/items/essaysonpictures01priciala/essaysonpictures01priciala.pdf](http://ia800303.us.archive.org/16/items/essaysonpictures01priciala/essaysonpictures01priciala.pdf).
- [32] Price a picturesque kategóriáját a széppel és a fenségessel együtt a tárgy tulajdonságának látta, Knight viszont (Hume nyomán) a befogadó ítéletének. Price objektivizmusát és Knight szubjektivizmusát Hipple elemezte, vö. Walter John Hipple, Jr.: *The Beautiful, The Sublime & The Picturesque ... I. h.*, lásd még R. K. Raval: „The Picturesque: Knight, Turner and Hipple”. In: *The British Journal of Aesthetics* 18. 3. 1978. Summ.
- [33] Uvedale Price: *Essays on the Picturesque...*, i. h. 31.
- [34] Legújabbán John Dixon Hunt tett kísérletet arra, hogy Brown munkásságát neoklasszikus kontextusban értelmezze. Vö. Hunt: „Brown and Neo-Classicism”. In: *Capability Brown: Perception and Response in a Global Context. Garden History* 44: Suppl. 1 (2016 Autumn), 18–27.
- [35] Edmund Burke: *Filozófiai vizsgálódás a fenségről és a szépről való ideáink eredetét illetően* (Fogarasi György fordítása) I. m. 137. III., XIV.
- [36] Winckelmann levele Adam Friedrich Oesernek 1756. április első feléből. In: Johann Joachim Winckelmann: *Briefe. In Verbindung mit Hans Diepolder herausgegeben von Walther Rehm*. Bd. I. Walter de Gruyter & Co., Berlin W 1952. 140., 219.
- [37] Uvedale Price: i. m. 102.
- [38] I. m. 53.
- [39] Horace Walpole levele Horace Mann-nak 1750. febr. 25-én. In: *Horace Walpole's Correspondence* (ed. W. S. Lewis) 48. vols. Yale University Press, New Haven 1937–1983. 20:127. Vö. David Watkin: *The English Vision*. I. m. 91.kk.

